

М. П. Кнерцер

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ (НЕ)ЗРИМОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ:
«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ» В РОМАНЕ И. В. ГЁТЕ
«ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО»**

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация,
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Статья посвящена роману И. В. Гёте «Избирательное сродство» и представляет собой подробное рассмотрение значимых в визуальном плане театрализованных постановок. В ходе анализа «живых картин» выделяются их функциональные составляющие и приводятся возможные способы их интерпретации. Представляя собой Gesamtkunstwerk, в котором сплелись воедино скульптурная пластика, живопись, театральность и актерское мастерство, *tableaux vivants* по сей день остаются культурно-историческим феноменом. Выделяется перспективность иконологии Аби Варбурга в отношении толкования структуры и иконографии Гётевского текста. Представляется возможным максимально подробно «расшифровать» пластические аттитюды и антикизированный «язык жестов», к которым так часто прибегают герои романа. «Одноплановость» сюжета, представленного на «живой картине», перерастает в «двухплановость», в которой последняя обусловлена еще и «трехплановостью» происходящих и отображенных событий. Подобная система «зеркальных отражений» применяется писателем на многочисленных смысловых уровнях произведения. Библиогр. 17 назв. Ил. 3.

Ключевые слова: Гёте, «Избирательное сродство», живые картины, *tableaux vivants*, иконография, иконология.

**VISUALIZATION OF (IN)VISIBLE REALITY: LIVING PICTURES IN J. W. GOETHE'S NOVEL
"ELECTIVE AFFINITIES"**

M. P. Knertser

Saint Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

This article examines J. W. Goethe's novel *Elective Affinities* and provides a detailed examination of visually significant theatrical performances. The analysis of the *living pictures* shows their functional components and possible ways of interpretation. As a Gesamtkunstwerk, in which the main elements of art, such as sculptural plasticity, painting, theatricality, and acting technique, are intertwined, *tableaux vivants* remain a cultural and a historical phenomenon. In this regard, Aby Warburg's Iconology has proven to be a promising method in terms of interpreting the structure and the iconography of Goethe's text. Therefore, it is possible to "decode" the plastic attitudes and "the gestural language" of the Antique which the protagonists use. The first level of the *living picture* develops into the second level which, in turn, extends to the third level of meaning of the events that are reflected in that picture. This "repeated mirror reflection" technique is used by the author on various narrative levels of the novel. Refs 17. Figs 3.

Keywords: Goethe, "Elective Affinities", living pictures, *tableaux vivants*, iconography, iconology.

Неиссякаемый интерес к творческому наследию Гёте связан прежде всего с универсальным мышлением гения немецкой литературы, с его уникальной способностью, синтезируя *внешнее и внутреннее* «видение», придавать «своему произведению такое содержание, такую форму», что оно предстает чем-то «естественным и сверхъестественным» [Гёте, т. 10, с. 35] одновременно. Тем самым автор как бы приподнимает завесу тайны, раскрывая перед читателем «прафеноменальную» сущность явлений и выявляя их закономерность посредством рецептивно-нарратологических стратегий в тексте. Роман Гёте «Избирательное сродство» (1809),

в котором писатель «последовательно проводил определенную идею» [Эккерман, с. 523], по праву принадлежит к разряду произведений «эпического» масштаба, всё новые и новые интерпретации которого появляются из года в год.

В известном эссе, посвященном роману «Избирательное сродство» (1924–1925), Вальтер Беньямин подчеркивает скрытый мифолого-символический смысл, который представляется ему наиболее значимым в трактовке произведения: «“Миф“ являет собой суть данной книги: как некая мифическая театральная игра теней в костюмах гётевского времени предстает ее содержание» («Das Mythische ist der Sachgehalt dieses Buches: als ein mythisches Schattenspiel in Kostümen des Goetheschen Zeitalters erscheint sein Inhalt») [Benjamin, S. 140]. Здесь Беньямин указывает на своеобразную «театрализацию» романного действия. Страсть дочери Шарлотты, Люцианы, к переодеванию для исполнения различных характерных ролей подтверждает важность данного аспекта в романе: *«Ей доставляло удовольствие переодеваться по три-четыре раза в день, с утра до вечера сменяя одно платье другим [...] время от времени она появлялась и в настоящих маскарадных костюмах»* [Гёте, т. 6, с. 339].

В четвертой, пятой и шестой главах II части романа Гёте персонажи ставят на сцене следующие театрализованные постановки: пантомима **Артемизия**, три «живые картины» («**Ослеплённый Велизарий, выпрашивающий подаяние**», «**Эсфирь перед Агасфером**», «**Отеческое наставление**») и **Презене**, рождественский вертеп. Именно Люциана становится инициатором и главной героиней первой подобной инсценировки. Заявленная в музыкальной пантомиме роль Артемизии была ею, очевидно, заранее очень хорошо разучена, но у зрителей создавалось впечатление импровизированности всего происходящего: Люциана явилась перед лицом заинтригованной великосветской публики *«размеренной поступью под нежно-печальные звуки похоронного марша в образе царственной вдовы, держа в руках погребальную урну»* [Гёте, т. 6, с. 339]. Смешение и взаимосвязь драматического, музыкального и изобразительного искусств четко обозначены в момент постановки пантомимы. Под фортепианный аккомпанемент кавалера из свиты Люцианы не только воспроизводится известная всем история возведения храма-гробницы безутешной вдовой царя Мавзола, но и создается рисунок этого архитектурного шедевра античного мира. Изображенный мавзолей, однако, больше похож на усыпальницу «лангобардского, нежели [...] карийского властителя», а сама Люциана в роли Артемизии *«гораздо более походила на эфесскую вдову, нежели на карийскую царицу», «вследствие чего пантомима утратила свой характер»* [Гёте, т. 6, с. 340]. Несмотря на это, и Люциана, в образе Артемизии, символизируя высшую степень супружеской верности, и архитектор, в образе Живописца, были удостоены похвалы зрителей. Здесь важно отметить «изменение фокуса» восприятия всей сцены, переход от созерцательного субъекта к изображаемому объекту, каковым в данном случае по праву считается архитектор, изначально принимавший участие в представлении лишь как статист, впоследствии же он перенимает роль художника и становится одним из главных участников всего происходящего.

Эти незначительные неудачи во время постановки пантомимы и далее, во время исполнения песни на стихи поэта, наводят графа на мысль предложить Люциане попробовать себя в *«одном виде представлений, который весьма подходил ее облику»* [Гёте, т. 6, с. 349]. Обращаясь к собравшейся публике, он восклицает: *«Вы не пробовали*

передавать в лицах какие-нибудь известные действительно существующие картины? Такое произведение требует, правда, кропотливой подготовки, но зато оно бесконечно очаровательно» [Гёте, т. 6, с. 350]. Гёте описывает совершенно новое модное развлечение светского общества в Германии XVIII века — «живые картины» (франц. *Tableaux vivants*). Любая «живая картина» представляет собой культурно-исторический феномен, нечто среднее между изобразительным и театральным искусством, некий синтетический вид творчества. Картины компоновались из натурщиков-актеров обычно на темы известных произведений искусства, являясь, таким образом, своеобразными статичными мини-спектаклями. Первые живые картины были поставлены на сцене в Париже. В конце XVIII — начале XIX века наряду с уже существующими театральными «живыми картинами», которые вводились как кульминационный момент внутри театрального действия, появляются также живые картины, воспроизводящие сюжеты известных художественных полотен. Гёте были известны французские театральные формы XVIII века, прежде всего благодаря сочинению Вильгельма фон Гумбольдта «О современной французской трагической сцене» («Über die gegenwärtige französische tragische Bühne», 1799). Будучи театральным руководителем придворного театра в Веймаре в период с 1791 по 1817, Гёте сам разрабатывает правила, применяемые для театра, уделяя особое внимание расположению актеров на сцене. В сочинении «Правила для актеров» (1803) в разделе *Позы и группировка на сцене* он детально излагает свои представления о сценическом мастерстве актера. В параграфе 83 он пишет следующее: «Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами» [Гёте, т. 10, с. 298]. В это же время в Гамбурге под руководством Конрада Экхофа и Фридриха Людвига Шрёдера, а также Августом Вильгельмом Иффландом в Берлине активно развивается новая манера игры актеров — с акцентом на оптическое воздействие. Речь идет о мимической живописи, о живописи жестов.

Впервые Гёте знакомится с искусством «живых картин» в 1787 году в Неаполе. В это время Эмма Гамильтон (Леди Гамильтон) проводила для знаменитых гостей представления живых картин, изображающих классические произведения искусства. Свои мимико-пластические представления она называла *аттитюдями*. Следует отметить, что Гёте в значительной степени способствовал популяризации жанра «живых картин» в великосветском обществе Германии. В 1810 году он режиссирует и самостоятельно ставит разнообразные «живые картины» при дворе и в салонах. В своем письме Генриху Майеру в 1813 году Гёте дает следующее определение *tableaux vivants*: «Нечто среднее между живописью и театром» («Zwitterwesen zwischen der Malerei und dem Theater») [Goethes Briefwechsel, S. 323]. «Живые картины» представляли собой «шарады», которые наряду с просветительским аспектом заключали в себе также развлекательный момент. Публика должна была угадать, какое художественное произведение воспроизводилось. В феврале 1813 года при дворе в Веймаре были поставлены первые «живые картины» с музыкальным сопровождением в честь дня рождения великой герцогини Марии Павловны, невестки Карла Августа.

На сегодняшний день существует довольно большое количество разнообразных интерпретаций «живых картин» в романе Гёте «Избирательное сродство». Немецкий литературовед Томас Леман выделяет три подхода к функциональному «прочтению» визуально значимых *tableaux vivants*: исторический (Аугуст Ланген,

Гизела Бруде Фирнау, Эрих Трунц), общественно-социальный (Пауль Штёкляйн, Оскар Вальцель, Бенно фон Визе, Нильс Решке) и структурно-иконографический (Хэрри Джодж Барнс, Бернхард Бушендорф, Биргит Йоосс, Барбара Нойманн, Аннелизе Ботонд) [Lehman, S. 264–265]. Последний подход имеет первостепенное значение при попытке визуального анализа театрализованных постановок — «живых картин» в романе, открывая возможность расширенного толкования структуры и иконографии гётевского произведения.

Само по себе слово «икона» содержит целый ряд глубинных зрительных коннотаций, таких как «прообраз», «образ», «символ», «изображение», «картина» и пр. В романе Гёте «Странствия Вильгельма Мейстера или отрекающиеся» (1821), над которым писатель начал работать примерно в тот же период, что и над романом «Избирательное сродство», первостепенное значение приобретают «религиозные картины», или своего рода «словесные иконы». Так, в начале произведения главный герой встречает на своем пути семейство плотника, напоминающее ему картины на библейский сюжет о бегстве Иосифа и Марии с младенцем Иисусом в Египет. Вильгельм Мейстер становится зрителем, наблюдающим за постановкой «живой картины», которую в различных вариантах воссоздают персонажи романа, подражающие своим великим религиозно-историческим прообразами.

Обладея уникальной способностью *внутреннего* «видения», Гёте мыслил образами. Этот основополагающий момент в творчестве писателя отмечает М. М. Бахтин, подчеркивая «исключительное значение зримости для Гёте»: «Все остальные внешние чувства, внутренние переживания, размышления и абстрактные понятия объединялись вокруг видящего глаза как своего рода центра, как первой и последней инстанции» [Бахтин, с. 218].

«**Картины**» («**Bilder**») являются центральными категориями в романе Гёте «Избирательное сродство». Уже в самом начале произведения в одном из эпизодов мы встречаем следующее описание ландшафта: В дверях дерновой хижины *«Шарлотта встретила своего супруга и усадила так, чтобы он сразу, сквозь окна и дверь, мог охватить одним взглядом окрестности — разнообразный ряд картин, словно вставленных в рамы»* [Гёте, т. 6, с. 224]. Здесь, под определенным углом читательского зрения, преломляются некоторые ключевые проблемы произведения в целом — натуральность/искусственность, правдоподобие/фальшь, реальность/нереальность. Объективная действительность подменяется видимостью последней, манифестируя античный постулат — *«Die Wirklichkeit als Bild»* [Goethe, S. 541].

Выбор тематики «живых картин» в эпоху Гёте позволяет выделить определенные тенденции, которые находят свое отражение в романе. Довольно часто воспроизводились работы нидерландских художников XVII века. Герои романа принимают *«за поиски гравюр, воспроизводящих знаменитые картины»* [Гёте, т. 6, с. 350].

Первая картина — **«Ослеплённый Велизарий, выпрашивающий подаяние»** (рис. 1) ошибочно приписывалась Ван-Дейку, однако ее настоящим создателем являлся итальянский художник Лучиано Борцоне. В основе сюжета, отображенного на полотне, лежит печальная легенда об ослеплении прославленного римского полководца по имени Велизарий. Остаток своей жизни он вынужден был скитаться и выпрашивать милостыню. На картине молодой солдат сочувствует некогда знаменитому полководцу, а ныне слепому и нищему, Велизарию. На второй картине **«Эсфирь перед Агасфером»** (рис. 2) Николя Пуссена изображается библейский



Рис. 1. Луи Жерар Скотен (Louis-Gerard Scotin). «Ослеплённый Велизарий, выпрашивающий подаяние». Дата создания неизвестна. Зеркально отраженная гравюра по картине Лучиано Борцоне (Luciano Borzone), ранее ошибочно приписываемая кисти Антониса Ван Дейка (Antoon van Dyck). Коллекция картин в Веймаре.



Рис. 2. Жан Песне (Jean Pesne). «Эсфирь перед Агасфером». Дата создания неизвестна. Зеркально отраженная гравюра по картине Николя Пуссена (Nicolas Poussin). Оригинал картины Пуссена 1644 года хранится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

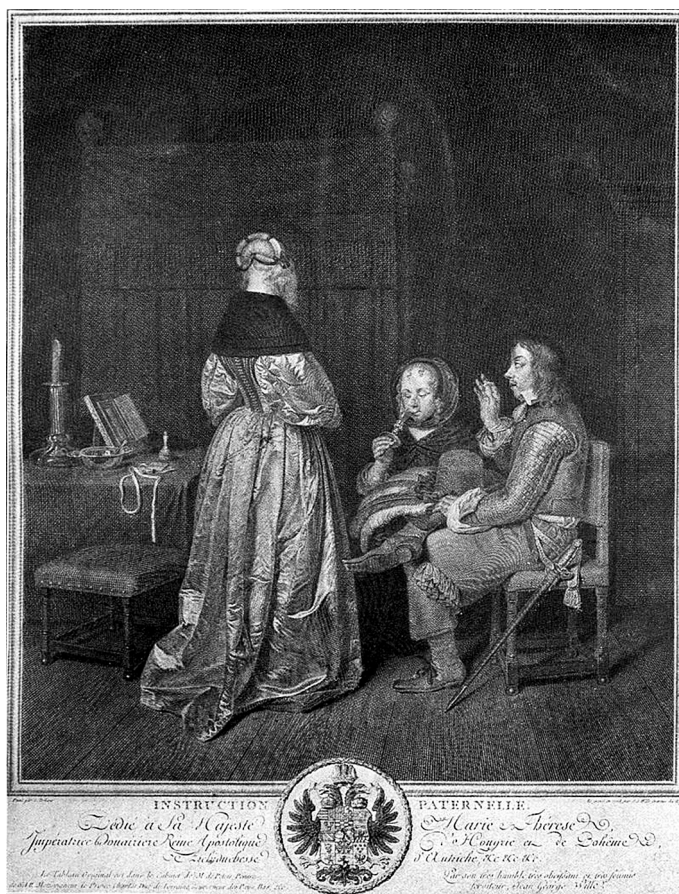


Рис. 3. Иоган Георг Вилле (Johann Georg Wille). «Отеческое наставление», 1765. Гравюра по картине 1654–1655 гг., созданной Герардом Терборхом (Gerard ter Borch). Оригинал картины находится в коллекции Государственного музея в Берлине.

сюжет о спасении еврейского народа от полного истребления. Царица Эсфирь осмелилась лично прийти к царю и просить его о милости, нарушив строгий запрет, согласно которому под страхом смерти было запрещено являться перед правителем без приглашения. Для постановки третьей живой картины избирается **«Отеческое наставление»** (рис. 3) Герарда Терборха, но далее по тексту автор делает оговорку: «а кто не знает этой вещи по великолепной гравюре нашего Вилле?» [Гёте, т. 6, с. 351]. Эта оговорка в корне меняет восприятие сюжета данной картины, так как «Отеческое наставление» было сначала написано нидерландским художником Терборхом, примерно в 1655 году, а затем Йоган Георг Вилле создает гравюру по этой картине в 1765 году. На гравюре Вилле изображена молодая, склонившая голову девушка, получающая наставление от своих родителей. Однако за простым на первый взгляд, бытовым сюжетом могут скрываться двусмысленные подтексты. Изображенная здесь благонравная сцена при более пристальном «всматривании» предстает как нечто абсолютно противоположное, а именно как сцена у сводни. Без всяких сомнений, Гёте были известны все тонкости и нюансы трактовки данной

картины. Он дает понять это читателю, используя в описании картины слово „scheint” («по-видимому»), подчеркивая лишь видимость благопристойности изображаемого момента. Русский перевод, однако, не передает данного оттенка.

«Живые картины» в романе отсылают читателя к конкретным историческим событиям [Brandstädter, Reschke]. Немецкий литературовед Гизела Бруде-Фирнау в 1980 году предприняла попытку рассмотреть «живые картины» в романе Гёте «Избирательное сродство» с исторической точки зрения, указывая на их «двуплановость» [Brude-Firnau]. Таким образом, полагает исследователь, выбор живых картин не случаен, сюжеты картин тесно связаны с историческими событиями, происходившими в Германии в начале XIX столетия. В образе слепого Велизария распознается герцог Карл Вильгельм Фердинанд Брауншвейгский, который потерпел поражение в битве под Йеной и Ауэрбахом, ослеп и вынужден был покинуть свои земли. В образе солдата, сочувствующего слепому Велизарию, мог быть представлен племянник Карла Августа, герцог Веймарский. В образе царя Агасфера изображен Наполеон, который после победы 14 октября 1806 года представлял новую систему правления, а Эсфирь — это герцогиня Луиза Саксонская. Своим обращением к Наполеону она спасла свое герцогство от разорения. Молодая девушка с картины Вилле «Отцовское наставление» — это принцесса Каролина Саксен-Веймарская, которая получает наставления от Карла Августа.

Функциональной основой «живых картин», помимо их «двуплановости», является также четкое противопоставление двух женских образов романа — Люцианы и Оттилии, своеобразие их характеров. Дочь Шарлотты была *«всецело в своей стихии. Ее прекрасный рост, великолепная фигура, правильные и выразительные черты лица, светло-каштановые косы, стройная шея — все словно просилось на картину, а если бы она знала, что в неподвижности она красивее, чем в движении, когда в ее жестах нет-нет да мелькало что-то неграциозное, то она отдалась бы с еще большим рвением живой пластике»* [Гёте, т. 6, с. 350]. Лишь в первой картине «Велизарий» она играет роль второго плана: *«Люциана с нарочитой скромностью взяла на себя роль молоденькой женичины, которая на заднем плане щедро отсчитывает милостыню из кошелька на ладонь, меж тем как старуха, по-видимому, отговаривает ее от такого расточительства»* [Там же]. В двух последних картинах она предстает как главная героиня. В картине «Эсфирь перед Агасфером», *«играя царицу, упавшую без чувств на руки прислужниц, она показала себя во всем своем очаровании, разумно окружив себя, правда, миловидными и стройными девушками, из которых все же ни одна не могла соперничать с нею»* [Гёте, т. 6, с. 351]. Кульминационным моментом актерского триумфа Люцианы стало участие в последней картине — «Отцовское наставление»: *«Здесь Люциане представился случай явиться в полном блеске. Ее косы, форма головы, шея и затылок были бесконечно прекрасны, стройная, тонкая талия, которая так мало заметна у женщин в современных платьях на античный лад, чрезвычайно удачно вырисовывалась благодаря старинному костюму; к тому же архитектор позаботился придать пышным складкам белого атласа самую искусную естественность, так что эта живая копия, без всякого сомнения, превзошла оригинал и вызвала всеобщий восторг. Повторения требовали без конца, при этом зрителями овладело вполне естественное желание взглянуть в лицо очаровательному существу, которым все уже досыта налюбовались со спины, так что какой-то нетерпеливый шутник, к вящему удовольствию всех гостей, громко выкрикнул слова, частенько пишущиеся в конце страницы: “Tournez, s’il vous plait!”»* [Гёте, т. 6, с. 351–352].

Антиподом Люцианы является Оттилия, с ее природной, естественной — как внешней, так и внутренней — красотой, ясностью суждений и взглядов, зафиксированных в ее дневниках. Оттилия являет собой некий «ключ» к пониманию природных законов, природных загадок. В ее дневнике имеется интересная запись относительно человеческого поведения, которое она сравнивает с зеркалом, «в котором каждый отражает себя» [Гёте, т. 6, с. 354]. В то время как Люциана предстает как искаженное отражение, копия, как некая имитация человеческой подлинности, Оттилия, наоборот, излучает неподдельность своего бытия. Излишняя быстрота и торопливость во всех делах дочери Шарлотты также негативно отличают ее от размеренного течения жизни Оттилии, в котором преобладают покой и рассудительность. «Самовлюбленное легкомыслие» [Гёте, т. 6, с. 346], которое Люциана проявляет ко всем и всему окружающему, сменяется настоящей «люциферской» злобой по отношению к Оттилии. Едва заметив, как ей казалось, у своего жениха признаки увлеченности Оттилией, Люциана любым способом пыталась навредить ей, не давая «спокойно заниматься хозяйством, которое последняя вела так умело». Она «должна была участвовать в увеселительных поездках и в катании на санях, должна была ездить на балы, затевавшиеся по соседству» [Гёте, т. 6, с. 347]. Хрупкая девушка была доведена до состояния изнеможения, так как подобное поведение было для нее противоестественным. Как ни старалась Люциана удалить Оттилию от общества, например запретив ей полностью участвовать в постановке «живых картин», она все равно находилась в центре внимания: «Хотя Оттилия одевалась всегда очень просто, но она была — или, по крайней мере, казалась мужчинам — самой красивой. Нежная привлекательная сила собирала вокруг нее всех мужчин — независимо от того, была ли она в какой-нибудь зале на первом или на последнем месте, и даже жених Люцианы часто разговаривал с ней» [Гёте, т. 6, с. 347].

Только после отъезда Люцианы и ее свиты Оттилия принимает участие в постановке *Презепе*. Архитектор был сильно раздосадован, что «Люциана из зависти отстранила Оттилию от живых картин» [Гёте, т. 6, с. 358], и, так как приближалось Рождество, он предлагает Оттилии участвовать в инсценировке рождественской «живой картины» и сыграть в ней роль Богоматери. В отличие от первых картин, которые были представлены на обозрение большому количеству публики, рождественская «живая картина» была поставлена в тихом семейном кругу.

«Когда подняли занавес, Шарлотта была поражена. Картина, представившаяся ей, так часто воспроизводилась, что едва ли можно было ожидать новизны впечатлений. Но на этот раз действительность, занявшая место картины, имела особые преимущества. [...] Кругом стояли веселые девочки и мальчики, свежие лица которых были ярко освещены снизу. Были здесь и ангелы, но их сияние меркло перед сиянием божества, а эфирные тела их казались и плотными и тусклыми по сравнению с богочеловеком. К счастью, ребенок заснул в самой очаровательной позе, и, таким образом, ничто не нарушало созерцания, когда взгляд зрителя останавливался на матери, а она бесконечно грациозным жестом приподымала покрывало, под которым таилось ее сокровище. Это мгновение как раз и было схвачено и закреплено в картине» [Гёте, т. 6, с. 359].

В роли новоявленной небесной царицы Оттилия переходит границу изображаемого, устремляясь к божественному прообразу Девы Марии.

«Облик Оттилии, ее жест, выражение лица, взгляд превзошли все, что когда-либо изображал художник. Самое чистое смирение, очаровательнейшая скромность при сознании великой незаслуженной чести, непостижимо безмерного счастья — вот о чем говорили ее черты, в которых сказывались как ее собственные чувства, так и представления, сложившиеся у нее о роли, которую ей привелось исполнять» [Гёте, т. 6, с. 360].

Архитектор мастерски преподносит сюжет, а с помощью различных манипуляций со светом ему удастся получить двойкий эффект — от крошечной тьмы к слепящему божественному свету, в результате чего восприятие всей сцены изменяется:

«Художник поставил себе задачей превратить картину ночи и нищеты, показанную вначале, в картину дня и славы.[...] Поднявшийся занавес открыл зрителям поразительную картину: вся она была сплошной свет и вместо исчезнувших теней оставались одни только краски. [...] Сердце (Оттилии) стеснилось, глаза наполнились слезами, в то же время она заставляла себя сохранять неподвижность, словно на картине» [Гёте, т. 6, с. 360–361].

Главное отличие Оттилии от Люцианы заключается в том, что выбранная ею роль полностью совпадает с ее внутренним мироощущением, в то время как Люциана в трех сыгранных ею «живых картинах» ни одного из персонажей не смогла исполнить хоть сколько-нибудь правдоподобно. То была лишь игра в правдоподобие, а в случае с Оттилией — уже правдоподобие как игра.

Помимо «двуплановости» «живых картин» (сюжеты театрализованных постановок перекликаются с историческими событиями в Германии), представляется возможным также обозначить их своеобразную «трехплановость» через призму излюбленного авторского приема «зеркальных отражений». Несмотря на то что Люциана отстранила Оттилию от фактического участия в постановке «живых картин», именно Оттилия отражается в каждой из них, словно в зеркале [Reschke; Barnes; Herrmann]. Так, например, в образе Велизария из первой картины видится сама Оттилия. Доказательством подобного утверждения может являться один из заключительных эпизодов романа, в котором архитектор принимает ту же самую позу, что и молодой солдат с картины «Ослепленный Велизарий, выпрашивающий подаяние», перед гробом Оттилии. *«Однажды он уже стоял так перед Велизарием. Невольно он принял ту же позу, и как естественна была она и теперь!» [Гёте, т. 6, с. 431].* В образе Эсфирия Оттилия также находит свое отражение, на что указывает полубоморочное состояние, в которое она иногда впадает на протяжении романа. Символика «живой картины» заключается в значении имени Эсфирь, которое в переводе с иврита означает «звезда». Любимым же цветком Оттилии является астра (в переводе с греческого «звезда»), что сближает ее с изображенной Эсфирью еще больше. В образе молодой девушки, получающей наставления от своего отца, также отчетливо проявляются черты Оттилии. Будучи племянницей Шарлотты, которая взяла покровительство над бедной девушкой после смерти ее матери, она, став «приемной дочерью», вынуждена жить под надзором псевдородителей. Отраженная в *Презене* «действительность» достигает в сцене гибели ребенка Шарлотты своего апогея. Здесь Оттилия, невольно став виновницей несчастного случая, «выходит за рамки» образа Девы Марии, изображенной ею на «живой картине», увековечиваясь в скульптурной графике трагического момента.

«Холодное тело несчастного создания леденит ее грудь до глубины сердца. Слезы без конца льются из ее глаз и сообщают окоченевшему обманчивую теплоту и видимость жизни. [...] Стоя в лодке, она опускается на колени и обеими руками подымает окоченевшего ребенка над своей невинной грудью, которая белизной и — увы! — холодностью напоминает мрамор. Подняв к небу влажный взор, она взывает о помощи, ожидая ее оттуда, где нежное сердце надеется найти всю безмерность блага, когда кругом иссякло все» [Гёте, т. 6, с. 405–406].

Иконографический образ святой Богородицы, в котором Оттилия предстала на «живой картине», развенчан и низведен до уровня простого человеческого грехопадения, неумышленно совершенного преступления. Но содеянное ею несколько не мешает созерцанию момента трансцендентального перехода одного состояния в другое — от «живого-реального» к «мертвому-нереальному». Образ Оттилии словно мраморной античной статуи и здесь сохраняет свою магическую притягательность. Как отмечает немецкий исследователь Бернхард Бушендорф, в этой сцене представлены ментально и эмоционально насыщенные протоформы, схожие с «каноническими формулами пафоса» [Warburg, S. 6]. Иконологический метод интерпретации произведений искусства, апеллирующий к визуальной памяти поколений, предложенный историком культуры Аби Варбургом в 1905 году, позволяет максимально подробно «расшифровать» пластические аттитюды и антикизированный «язык жестов», к которым так часто неосознанно прибегают герои романа, то и дело предстывая в живописном «образе», словно на картине [Buschendorf, S. 59–61].

Существуют, однако, и иные интерпретации «трехплановости» изображенного на «живых картинах» и в пантомиме Артемизия. Исследовательница Аннелизе Ботонд полагает, что в этих театрализованных постановках в обратном хронологическом порядке отображаются важные моменты жизненного пути Шарлотты, а не Оттилии. Словно как молодая девушка с «Отеческого наставления», повинувшись желанию родителей, она была вынуждена выйти замуж против своей воли; как Эсфирь, пожертвовать своими интересами ради благополучия семьи; Шарлотта, как Антонина, «ослепила» Эдуарда (Велизария) былыми воспоминаниями об их отношениях и согласилась, после долгих раздумий, связать себя узами брака с ним. По мнению исследовательницы, в пантомиме Артемизия внутренняя сущность Шарлотты как хранительницы духовно-нравственных ценностей, символизируя высшую степень супружеской верности, раскрывается в полной мере [Botond, S. 57].

«Живые картины» в произведении Гёте предстают как Gesamtkunstwerk, в котором сплелись воедино скульптурная пластика, живопись, театральность и актерское мастерство. Они обладают своеобразной «интертекстуальностью» в той мере, в какой изображенные «образы» отсылают к другим текстам (Библия, античная мифология, историография). «Одноплановость» сюжета, представленного на картине, перерастает в «двуплановость», в которой последняя обусловлена еще и «трехплановостью» происходящих и отображенных событий. Подобная система «зеркальных отражений» применяется писателем на многочисленных смысловых уровнях произведения. «Зеркальность» структуры, построения отдельных взятых эпизодов и сцен, самих главных персонажей, их действий, фраз и имен, все эти многократные повторения с «нарастанием» в спиралевидном вихре гётевской «полярности» есть сложно выстроенный эстетический конструкт, «созерцающий»

который, понимаешь его как некое совершенное произведение искусства. Продуктивная сила гения Гёте должна воплотить в читателе-зрителе «следовые изображения, оставшиеся в органе зрения, в памяти, в даре воображения образы-копии, они должны развиваться, расти, расширяться и сужаться, чтобы из беглых схем превратиться в истинно предметную сущность» [Гёте, с. 243].

Литература

- Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
- Гёте И. В. Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. 520 с.
- Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Романы и повести. М.: Худлит, 1976. 480 с.
- Гёте И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. Об искусстве и литературе. М.: Худож. лит., 1980. 510 с.
- Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Худлит, 1986. 669 с.
- Barnes H. G. Bildhafte Darstellung in den „Wahlverwandtschaften“ // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 30. Jg., Bd. 30, Stuttgart, 1956. S. 41–70.
- Benjamin W. Gesammelte Schriften, Bd. I-1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 430 S.
- Botond A. Die Wahlverwandtschaften: Transformation und Kritik der neuen Heloise. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006. 979 S.
- Brandstädter H. Der Einfall des Bildes. Ottilie in den „Wahlverwandtschaften“. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. S. 165–255.
- Brude-Firna G. Lebende Bilder in den „Wahlverwandtschaften“. Goethes „Journal intime“ vom Oktober 1806 // Euphorion 74. Bd. Heidelberg, 1980. S. 403–416.
- Buschendorf B. Goethes mythisches Denkform: zur Ikonographie der „Wahlverwandtschaften“. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 297 S.
- Goethe J. W. Gesammelte Werke in 8 Bänden. Bd. 5. Gütersloh: Bertelsmann, 1976. 703 S.
- Goethe J. W., Meyer H. Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Bd. 2: Juni 1797 bis Dezember 1820. Weimar: Verl. der Goethe-Ges., 1919. 572 S.
- Herrmann E. Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 130–141.
- Lehman T. Augen zeugen. Zur Artikulation von Blickbezügen in der Fiktion: Mit Analysen zum Sehen in J. W. Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“ (1809) und in Peter Greenaways Film „The Draughtsman's Contract“ (1982). Tübingen [u.a.]: Franke, 2003. 630 S.
- Reschke N. „Die Wirklichkeit als Bild“. Die Tableaux vivants der „Wahlverwandtschaften“ // Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes „Wahlverwandtschaften“ / Hg. Gabriele Brandstetter. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2003. S. 137–167.
- Warburg A. Gesammelte Schriften. Band II. 1. Der Bilderatlas Mnemosyne. Berlin: Akad.-Verl., 2000. 140 S.

Для цитирования: Кнерцер М. П. Визуализация (не) зримой действительности: «Живые картины» в романе И. В. Гёте «Избирательное сродство» // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016. Вып. 2. С. 20–31. DOI: 10.21638/11701/spbu09.2016.203

References

- Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of the verbal art]. Moscow, Iskustvo Publ., 1986. 445 p. (In Russian)
- Gete I. V. *Izbrannye filosofskie proizvedeniia* [Selected philosophical works]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 520 p. (In Russian)
- Gete I. V. *Sobranie sochinenii: V 10 t. T. 6. Romany i povesti* [Collected works: In 10 vols. Vol. 6: Novels and stories]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1976. 480 p. (In Russian)
- Gete I. V. *Sobranie sochinenii: V 10 t. T. 10. Ob iskusstve i literature* [Collected works: In 10 vols. Vol. 10: On art and literature]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1980. 510 p. (In Russian)
- Ekkerman I. P. *Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni* [Talks with Goethe late in life]. Transl. from German by N. Man. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1986. 669 p. (In Russian)

- Barnes H.G. Bildhafte Darstellung in den „Wahlverwandschaften“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1956, vol. 30, pp. 41–70.
- Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. Vol. I-1. Frankfurt am Main, Suhrkamp Publ., 1974. 430 p.
- Botond, A. *Die Wahlverwandschaften: Transformation und Kritik der neuen Heloise*. Würzburg, Königshausen und Neumann Publ., 2006. 979 S.
- Brandstädter H. *Der Einfall des Bildes. Ottilie in den „Wahlverwandschaften“*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. S. 165–255.
- Brude-Firnau G. Lebende Bilder in den „Wahlverwandschaften“. Goethes „Journal intime“ vom Oktober 1806. *Euphorion* 74. Band. Heidelberg, 1980. S. 403–416.
- Buschendorf B. *Goethes mythisches Denkform: zur Ikonographie der „Wahlverwandschaften“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 297 S.
- Goethe J. W. *Gesammelte Werke in 8 Bänden*. Bd. 5. Gütersloh, Bertelsmann, 1976. 703 S.
- Goethe, J. W., Meyer, H. *Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer*. Vol. 2: Juni 1797 bis Dezember 1820. Weimar, Verl. der Goethe-Ges. Publ., 1919. 572 S.
- Herrmann E. Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandschaften“. Berlin, Erich Schmidt, 1998. S. 130–141.
- Lehman, T. *Augen zeugen. Zur Artikulation von Blickbezügen in der Fiktion: Mit Analysen zum Sehen in J. W. Goethes Roman „Die Wahlverwandschaften“ (1809) und in Peter Greenaways Film „The Draughtsman’s Contract“ (1982)*. Tübingen, Franke Publ., 2003. 630 S.
- Reschke, N. „Die Wirklichkeit als Bild“. Die Tableaux vivants der „Wahlverwandschaften“. *Erzählen und Wissen. Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes „Wahlverwandschaften“*. Ed. G. Brandstetter. Freiburg im Breisgau, Rombach Publ., 2003, S. 137–167.
- Warburg A. *Gesammelte Schriften. Band II. 1. Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin, Akad.-Verl., 2000. 140 S.

For citation: Knertser M. P. Visualization of (In)Visible Reality: Living Pictures in J. W. Goethe’s Novel «Elective Affinities». *Vestnik SPbSU. Series 9. Philology. Asian Studies. Journalism*, 2016, issue 2, pp. 20–31. DOI: 10.21638/11701/spbu09.2016.203

Статья поступила в редакцию 9 февраля 2015 г.,
рекомендована в печать 6 августа 2015 г.

Контактная информация:

Кнерцер Мария Павловна — аспирант; mariaknertser@mail.ru, mariaknertser@yahoo.com
Knertser Maria P. — Postgraduate; mariaknertser@mail.ru, mariaknertser@yahoo.com